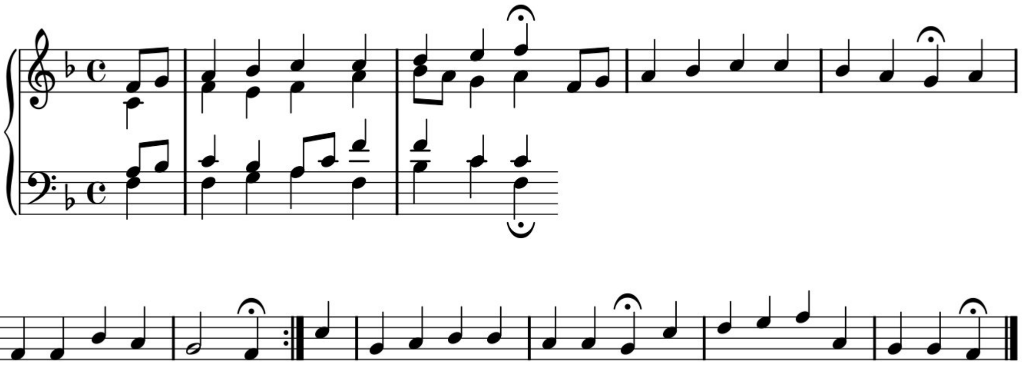
Escola de Música do Conservatório Nacional

Análise e Técnicas de Composição (2.º ano)

Prova final do 3.º período (Prova Global)

1 Complete a harmonização do seguinte Coral, não se esquecendo de planificar corretamente todo o seu percurso tonal. .... [30%]

2 Tendo por base a partitura em anexo designada por [A] (ver na página 5), responda às duas questões a seguir colocadas: .... [35%]

1. Realize uma análise harmônica detalhada da mesma.
2. Identifique o gênero musical bem como o compositor provável desta obra.

3 Para cada uma das seguintes questões, indique a resposta correta entre as quatro alternativas de resposta apresentadas. .... [35%]

1. Na harmonia tonal, classificam-se os encadeamentos entre dois quaisquer acordes segundo a seguinte taxonomia:
   (a) Tipo 1, quando há uma nota em comum; tipo 2, quando há duas notas em comum; tipo 3, quando há três notas em comum; e tipo 4, quando não há notas em comum entre ambos os acordes.
   (b) Tipo 1, quando não há notas em comum; tipo 2, quando há pelo menos uma nota em comum; tipo 3, quando há pelo menos duas notas em comum; e tipo 4, quando todas as notas se mantêm em comum entre ambos os acordes.
   (c) Tipo 1, quando não há notas em comum; tipo 2, quando há uma nota em comum; tipo 3, quando há duas notas em comum; e tipo 4, quando todas as notas se mantêm em comum entre ambos os acordes.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.
2. Do mais forte para os mais fraco, estes quatro tipos de encadeamentos se ordenam da seguinte forma:
   (a) Tipo 1, tipo 2, tipo 3 e tipo 4.

(b) Tipo 2, tipo 1, tipo 3 e tipo 4.
(c) Tipo 4, tipo 3, tipo 2 e tipo 1.
(d) Nenhuma das respostas anteriores.

3. São considerados fortes os seguintes tipos de encadeamentos:

   (a) Tipo 1 e tipo 3.
   (b) Tipo 2 e tipo 4.
   (c) Tipo 2 e tipo 1.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

4. Em termos hierárquicos, os acordes numa tonalidade são considerados, do mais importante para o menos importante, da seguinte forma:

   (a) I, V, IV, ii, vi, iii e vii.
   (b) I, IV, ii, V, vi, iii e vii.
   (c) I, V, ii, IV, vi, iii e vii.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

5. Indique qual das seguintes afirmações é falsa:

   (a) A terceira de um qualquer acorde pode ser omitida.
   (b) É possível omitir a quinta de um qualquer acorde, bem como a sua fundamental quando o contexto seja bastante para se inferir a respectiva função tonal.
   (c) A ordem de duplicação das notas de um acorde de três notas segue a seguinte preferência por ordem decrescente: em primeiro lugar equaciona-se a duplicação da sua fundamental, em segundo lugar a duplicação da sua quinta, sendo que a duplicação da terceira só será possível em determinadas situações.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

6. A terceira de um acorde pode ser duplicada na seguinte situação:

   (a) Quando as vozes que efetuam essa duplicação não se movimentam, nem antes nem depois desta, por movimento direto.
   (b) Quando as vozes que efetuam essa duplicação não se movimentam, nem antes nem depois desta, por movimento direto e na condição de essa duplicação não ser efetuada sobre o acorde da dominante.
   (c) Quando as vozes que efetuam essa duplicação não se movimentam, nem antes nem depois desta, por movimento contrário e na condição de essa duplicação não ser efetuada sobre o acorde da dominante.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

7. Indique qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) Não se permite a formação de uníssono, oitavas ou quintas consecutivas, entre o mesmo par de vozes, excepto se estas procederem entre si por movimento contrário.
   (b) O atingimento de oitavas ou quintas por movimento direto pode ser efetuado em qualquer par de vozes na condição de uma qualquer das duas vozes deste par se movimentar por grau conjunto.
   (c) A terceira do acorde da dominante pode ser duplicada numa harmonização a quatro vozes sob a condição de as vozes do par não se movimentarem, nem antes nem depois desta duplicação, por movimento direto.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

8. Na harmonia tonal da segunda metade do Século XVIII, existe o encadeamento de alguns acordes que é de evitar. Assim, assinale, entre as diversas alternativas aqui apresentadas, aquela que contém pelo menos um encadeamento de acordes que se enquadra nesta situação:

   (a) iii$_{a}$ / vi$_{b}$; vii$_{b}$ / iii$_{a}$; V$_{a}$ / IV$_{b}$; e V$_{a}$ / vi$_{a}$.
   (b) iii$_{b}$ / vi$_{a}$; vii$_{a}$ / iii$_{b}$; V$_{b}$ / IV$_{a}$; e V$_{b}$ / vi$_{a}$.

(c) iii_a / vi_a; vii_a / iii_a; V_a / IV_a; e V_a / vi_b.
(d) Nenhuma das respostas anteriores.

9. Relativamente ao uso da segunda inversão num acorde de sétima da dominante:

   (a) É necessário somente preparar a quarta que se forma entre o baixo e a voz que tem a fundamental do acorde.
   (b) É necessário somente resolver a quarta que se forma entre o baixo e a voz que tem a fundamental do acorde.
   (c) É necessário preparar e resolver a quarta que se forma entre o baixo e a voz que tem a fundamental do acorde.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

10. A diferença existente entre a *forma de rondo* e a *forma de ritornello*, é que:

    (a) Enquanto que na *forma de rondo* as repetições do tema se fazem sempre na tônica, na *forma de ritornello* as repetições do tema se fazem em tonalidades próximas da tônica, à excepção da primeira e última apresentação do tema que se fazem sempre na tônica.
    (b) Enquanto que na *forma de rondo* as repetições do tema nunca se fazem na tônica, na *forma de ritornello* as repetições do tema se fazem em tonalidades próximas da tônica, à excepção da primeira e última apresentação do tema que se fazem sempre na tônica.
    (c) Não existe qualquer diferença entre a *forma de rondo* e a *forma de ritornello*.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

11. Como antepassado da *forma sonata*, a partir da qual esta evoluiu, temos:

    (a) A *forma binária* utilizada na generalidade das danças que constituem a *suíte barroca*.
    (b) A *forma de ritornello* utilizada nos primeiros andamentos dos *concertos barrocos*.
    (c) A *fuga* utilizada nas grandes obras para órgão de J. S. Bach.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

12. Relativamente à terceira do acorde da dominante de uma qualquer tonalidade maior:

    (a) É permitida a sua duplicação desde que a mesma seja devidamente preparada, ou seja, que exista *movimento contrário* ou *oblíquo* no encadeamento realizado entre o acorde que o antecede e este acorde da dominante, nas vozes que duplicam esta terceira.
    (b) É permitida a sua duplicação desde que a mesma seja devidamente resolvida, ou seja, que exista *movimento contrário* ou *oblíquo* no encadeamento realizado entre este acorde da dominante e o acorde que o sucede, nas vozes que duplicam esta terceira.
    (c) É permitida a sua duplicação desde que a mesma seja devidamente preparada e resolvida, ou seja, que exista *movimento contrário* ou *oblíquo* no encadeamento realizado entre o acorde que o antecede, este acorde da dominante e o acorde que o sucede, nas vozes que duplicam esta terceira.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

13. Durante a segunda metade do século XVIII é regra que a *exposição* da *forma sonata*:

    (a) Nunca seja repetida.
    (b) Seja sempre repetida.
    (c) A *forma sonata* não possui uma secção denominada de *exposição*.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

14. A *forma de tema e variações* usada durante o classicismo:

    (a) Segue de perto o modelo organizacional que já podemos encontrar nas *Variações Goldberg* de J. S. Bach.
    (b) Segue de perto o modelo que se encontra na *passacaglia* ou *chaconne barrocas*.
    (c) No classicismo não existe tal forma.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

15. A sétima de um qualquer acorde, quando utilizada:

    (a) Só pode ser resolvida por movimento melódico ascendente por grau conjunto, mesmo que a nota de resolução assim obtida venha a ser uma *dissonância ornamental*.
    (b) Só pode ser resolvida por movimento melódico descendente por grau conjunto, mesmo que a nota de resolução assim obtida venha a ser uma *dissonância ornamental*.
    (c) Pode ser resolvida por movimento melódico descendente por grau conjunto desde que a nota de resolução assim obtida não seja uma *dissonância ornamental*.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

16. Entre as *dissonâncias ornamentais* possíveis de utilizar no baixo, temos:

    (a) A *apogiatura* e a *escapada*.
    (b) A *nota de passagem* e a *escapada*.
    (c) A *nota de passagem* e o *ornato*.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

17. A *nota de passagem* e o *ornato* são *dissonâncias ornamentais* que:

    (a) Só podem ser utilizadas na subdivisão forte do tempo.
    (b) Só podem ser utilizadas na subdivisão fraca do tempo.
    (c) Tanto podem ser utilizadas na subdivisão forte como na subdivisão fraca do tempo.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

18. Numa realização a quatro vozes, no acorde de nona da dominante na primeira inversão:

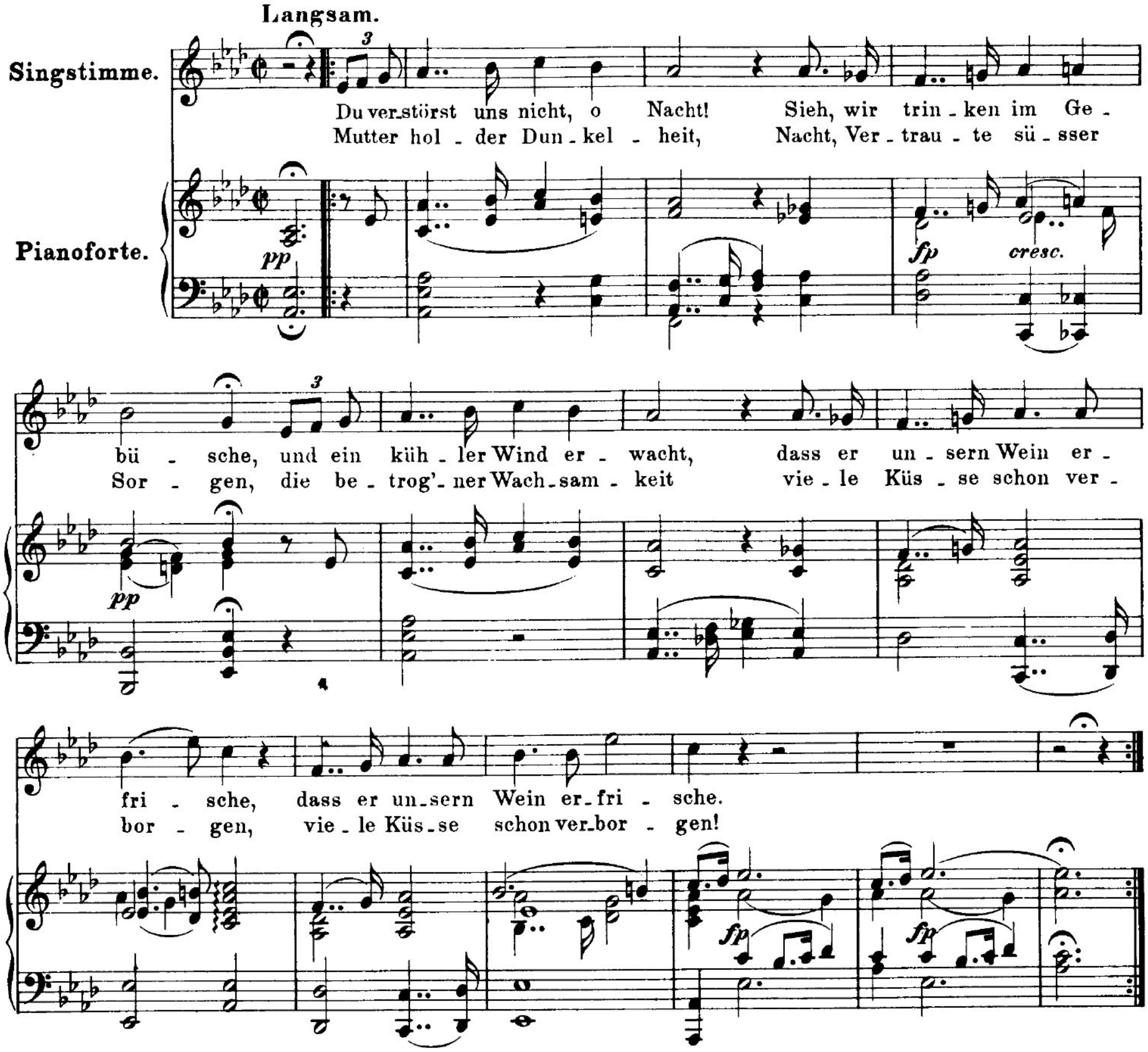
    (a) Deve-se omitir a quinta do acorde.
    (b) Deve-se omitir a terceira do acorde.
    (c) Deve-se omitir a fundamental do acorde.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

19. Nos modos menores é necessário ter algumas precauções em relação ao uso do sexto e do sétimo graus melódicos da escala. Assim, tomando por base a tonalidade de Sol menor e a sequência pelo menor intervalo possível entre as notas indicadas, assinale qual dos fragmentos melódicos aqui sugeridos apresenta problemas:

    (a) Sol, Fa$\#$, Mi e Re.
    (b) Re, Mi, Fa$\#$ e Sol.
    (c) Sol, Fa$\#$, Re, Mi$\flat$ e Re.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

20. A partir de meados do século XVIII assiste-se a uma mudança do estilo musical associada às mudanças sociais deste século que na sua última década culminam na chamada *Revolução Francesa* (1789 - 1799). Neste contexto surge uma nova forma musical chamada de *forma sonata*, a qual é constituída, durante este mesmo período setecentista, por:

    (a) Uma *exposição* à qual se segue de imediato um *desenvolvimento* e uma *reexposição*.
    (b) Uma *exposição* repetida à qual se segue de imediato um *desenvolvimento* e uma *reexposição*.
    (c) Uma *exposição* repetida à qual se segue de imediato um *desenvolvimento* e uma *reexposição*, também esta última repetida.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

[A]

Dir allein sei mitbewusst,
Welch Vergnügen mich berausche,
Wenn ich an geliebter Brust
Unter Thau und Blumen lausche!

Murmelt ihr, wenn alles ruht,
Murmelt, sanftbewegte Bäume,
Bei dem Sprudeln heiss'rer Fluth,
Mich in wollustvolle Träume!